

AGATA GÓRSKA-KOŁODZIEJSKA

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Wydział Wykonawstwa Instrumentalnego

Rola transkrypcji w procesie dydaktycznym na przykładzie dzieł kameralnych przeznaczonych na fortepian na cztery ręce lub dwa fortepiany

STRESZCZENIE:

Celem artykułu jest udowodnienie potrzeby wykorzystywania transkrypcji znanych dzieł muzycznych w dydaktyce gry na cztery ręce i dwa fortepiany. Przedstawiono w nim genezę pojęcia transkrypcji, prześledzono rozwój transkrypcji w kontekście historii form muzycznych, a także przeanalizowano jej aspekty wykonawcze. Artykuł ukazuje zalety transkrypcji jako opracowania rozwijającego warsztat pianistyczny i pogłębiającego sztukę interpretacji. Publikacja zawiera również wykaz dostępnych w internetowej Bibliotece Petruccich utworów transkrybowanych oraz spis autor-skich transkrypcji dziewiętnastowiecznych kompozytorów polskich, przeznaczonych do gry na cztery ręce. W artykule zamieszczony jest też link do dokonanych przez autorkę artykułu - w duecie z Agatą Kalińską-Bonińską - nagrań wybranych transkrypcji popularnych utworów operowych, symfonicznych i kameralnych.

SŁOWA KLUCZOWE:

muzyka kameralna, dydaktyka, transkrypcja.

Transkrypcja – definicja pojęcia

Transkrypcja muzyczna, w zależności od kontekstu, ma obecnie wiele definicji. Wieloznaczność pojęcia *transkrypcja*, rozumianego niekiedy jako proces aranżacji lub kopia utworu, spowodowała iż wielu badaczy podjęło studia muzykologiczne nad tym zagadnieniem. Ich wynikiem jest funkcjonowanie kilku definicji. Zdzisław Stolarczyk wyróżnia dwa typy transkrypcji muzycznej: instrumentację i opracowanie [Stolarczyk 2011]. Maciej Gołąb pojmuje transkrypcję jako działanie na kilku elementach samego dzieła muzycznego: substancji, fakturze, składni, formie oraz ekspresji [Gołąb 2003, cyt. za Zawisłak 2013]. Dla potrzeb niniejszej publikacji najodpowiedniejsza wydaje się być encyklopedyczna definicja, określająca transkrypcję muzyczną jako “opracowanie kompozycji na inny niż przewidziany w oryginalnym zespole wykonawczy lub na inny instrument” [Chodkowski (red.) 1995, s. 907]. Pojęcie transkrypcji w dość wyczerpujący i jasny sposób definiuje też Barbara Literska, uznając za transkrypcję opracowania w stylu kontrapunktycznym, parodię i parafrazę, barokowe opracowania dzieł obcych, artystyczne przeróbki muzyki instrumentalnej, instrumentalne opracowania muzyki wokalne, opracowania na fortepian i organy pełniące funkcje poznawcze, wokalizacje utworów instrumentalnych, opracowania utworów instrumentalnych na większą obsadę wykonawczą z dodaniem tekstu (na chór, chór i solistów, itp.), zmniejszenie obsady wykonawczej (np. z orkiestry na zespół kameralny), podwójne wersje jednego utworu (pisane przez samego autora lub innych kompozytorów) oraz naukowe opracowanie polegające na przełożeniu dawnej notacji na nową zgodnie z zasadami paleografii muzycznej [Literska 2004].

W kontekście dziewiętnastowiecznej muzyki fortepianowej wyczerpującego i wielopłaszczyznowego opisu pojęcia transkrypcji dokonała Irena Poniatowska. Badaczka pisze:

(...) opracowanie jest pojęciem szerokim, obejmującym w zasadzie wszelkie zmiany wprowadzane do pierwotnego ukształtowania dzieła muzycznego (interpretacyjne, edytorskie, adaptacyjne, wyzyskanie części utworu, przeniesienie utworu w inne medium dźwiękowe, itp. (...)) Można wyróżnić dwie kategorie tych opracowań: 1) opracowania w swojej strukturze wierne oryginalnemu dziełu (z dopuszczalnymi małymi modyfikacjami), 2) opracowania swobodne. Pierwsze oznaczają przeniesienie kompozycji lub jej zamkniętych części z innych środków wykonawczych na fortepian. Zmiany dotyczą czynnika brzmieniowego, natomiast struktura, architektonika kompozycji pozostają niezmienione. W tej kategorii mieszczą się transkrypcje i wyciągi fortepianowe. Swobodne opracowania polegają na wyzyskiwaniu tematu, tematów lub fragmentów kompozycji i poddaniu je różnorodnym przekształceniom, lub tylko na szeregowaniu wybranych części powiązanych łącznikami. Kategoria ta obejmuje wariacje, różne formy fantazji, parafrazy, ilustracje, reminiscencje, potpourris, itp. [Poniatowska 1991, s. 311].

U Poniatowskiej pojawia się też pojęcie adaptacji, które w kontekście pracy dydaktycznej jest godne uwagi: „(...) adaptacje, czyli modyfikacje spowodowane koniecznością dostosowania utworu do nowych warunków i okoliczności (...) i do poziomu umiejętności odbiorcy” [Poniatowska 1991, s. 311].

Transkrypcja w pianistyce XIX wieku

W dziewiętnastym wieku fortepian był instrumentem obecnym niemal w każdym mieszczańskim domu. Powstanie bogatej literatury pianistycznej, w tym transkrypcji dla profesjonalistów i amatorów, było zatem jedynie kwestią czasu. W przekładzie utworów na fortepian - w postaci jak najwierniejszej lub uproszczonej - dostrzeżono szansę spopularyzowania w przystępnej formie zarówno muzyki dawnej, jak i najnowszej. Opracowanie dzieła na pojedynczy instrument dawało możliwość zapoznania się z nowościami muzycznymi i upowszechniało motywy melodyczne utworów napisanych oryginalnie na duże obsady, przez co pełniło funkcję kulturalnego medium (obecnie rolę tę przejęła współczesna technologia cyfrowa i Internet). Irena Poniatowska [1991] zauważa, że częstym zabiegiem było też reklamowanie nowych utworów przez samych kompozytorów (których dzieło wchodziło dopiero na sceny operowe i do sal koncertowych) poprzez ich prezentację na zaledwie jednym instrumencie.

Udoskonalenie konstrukcji fortepianu w epoce romantyzmu sprawiło, że stał się on idealny do upowszechniania muzyki. Badacze opisywali jego fenomen. Henri Herz: "Obejmując cały zasięg skali muzycznej, jest on ze wszystkich instrumentów najbardziej odpowiedni do zastąpienia orkiestry i (...) do odtworzenia efektów dzieł dramatycznych"[Herz 1844, cyt. za Poniatowską 1991, s. 312]. Pięknie nakreślił to również Félix Godefroid: "[Fortepian] To śpiewak, to orkiestra umieszczeni przez kompozytora pod palcami pianisty, słowem - to partytura zredukowana do partii fortepianu, zabieg który czyni z fortepianu instrument *par excellence*" [Godefroid 1861, cyt. za Poniatowską 1991, s. 317]. Mistrzem w wykorzystaniu fortepianu w procesie transkrybowania dzieł był niewątpliwie Franciszek Liszt, który nie tylko przenosił na fortepian formy symfoniczne i operowe, ale także (poprzez opracowanie własnych utworów orkiestrowych na fortepian, a fortepianowych np. na fortepian na cztery ręce), dokonywał swoistej autotranskrypcji. Transkrypcje Liszta wniosły nowy rozmach w tradycję opracowywania tematów własnych lub zapożyczonych. Nie widać w nich uproszczeń, wręcz przeciwnie - pełne są najwyższej wirtuozerii i walorów brzmieniowych, co pozwala im uzyskiwać całkowitą autonomię i istnieć w programach koncertowych jako odrębne dzieła.

W XIX wieku opracowania przyjmowały różnorodne formy: arioso varié, wariacji, réminiscences, potpourri, bagatel, impromptus, parafrazy oraz fantazji. Określenie gatunków nie było tu proste - granice formalne ulegały zatarciu. Najbardziej swobodna pozostawała zawsze forma fantazji, dając kompozytorom i transkrybentom dużą dowolność w budowaniu przebiegu utworu. Fantazje kształtowano w zależności od potrzeb i stopnia trudności. Koncertowe odmiany opatrywano przydomkiem "grande", "dramatique", "brillante". Łatwiejsze wykonawczo to: petite fantaisie, piccole fantaisie, fantaisie de salon, fantaisie élégante. Popularna stała się też forma parafrazy, czyli swobodnego ujęcia tematu opracowanego w wybitnie wirtuozowski sposób. Mistrzem gatunku był właśnie Franciszek Liszt. "Jego fantazje są odrębnymi bytami, w których przeżycie opery zostało ukształtowane na fortepianie" [Poniatowska 1991, s. 338].

Choć początkowo walor poznawczy popularnych dzieł był główną przesłanką tworzenia transkrypcji, podejście kompozytorów do procesu ich tworzenia ewoluowało, by stać się ostatecznie odrębną aktywnością muzyczną. Twórcy transkrypcji nie pozostawiali jedynie kopistami dzieł oryginalnych, lecz wnosili w nie swój artystyczny wkład i prezentowali własny kunszt kompozytorski.

Dzięki takim działaniom powstawały wartościowe dzieła, które (oparte na znanych motywach) urastały do rangi kompozycji autonomicznych, stając się interesującym materiałem dla wykonawców. Dlatego też, w dzisiejszych czasach należy spojrzeć na transkrypcję nie jako na dzieło odtwórcze, lecz dzieło kreatywne, interesujące, pełne oryginalnych rozwiązań i wymagające w pełni artystycznego podejścia do jego prezentacji. Dzieło, które w zależności od ujęcia przez kompozytora może stanowić podstawę wirtuozowskiej prezentacji lub wzbogacać proces dydaktyczny w nauczaniu solowej i kameralnej gry na fortepianie.

Rola opracowań i transkrypcji przeznaczonych na fortepian na cztery ręce w procesie nauczania kameralnej gry na fortepianie

W XIX wieku pojawiła się liczna grupa profesjonalnych transkrybentów, którzy opracowywali dzieła o zróżnicowanym stopniu trudności technicznych i wymagań interpretacyjnych. Powstałe w ten sposób kompozycje z powodzeniem pełniły rolę materiału dydaktycznego. Transkrybowano ulubione melodie, motywy narodowe, pieśni i tańce przeznaczone do domowego muzykowania i nauki gry. W ten sposób uformował się ogromny dorobek opracowań przeznaczonych do wykonywania na fortepian na cztery ręce.

Gra pary artystów nie tylko pozwalała na rozłożenie trudności pianistycznych między dwoje wykonawców, lecz także umożliwiała uzyskanie efektu wzmocnienia dynamicznego i kolorystycznego dzieła, szczególnie istotnego podczas prezentacji opracowań orkiestrowych lub operowych. Dzięki rozłożeniu trudności na dwoje wykonawców, możliwe było też mniej znaczące eliminowanie gęstości i zawiłości faktury oryginalnej kompozycji.

Analizując liczne, pozostające w obiegu źródłowym transkrypcje (od prostych przekładów po rozbudowane fantazje na motywach znanych utworów) uznać należy, że stworzono wiele kompozycji, które stanowią znakomitą bazę do prowadzenia dydaktyki pianistycznej i kameralnej. Przyjmując najprostszy podział, transkrypcje te sklasyfikować możemy jako:

1. opracowania melodyczne i uproszczenia (transkrypcje partii orkiestry np. w operach),
2. samodzielne utwory podążające w stronę formy fantazji, osadzone w granicach kształtu kompozytorskiego dzieła oryginalnego lub wychodzące daleko poza tę ramę.

Pod koniec XVIII stulecia rozgłos zyskały liczne *Szkoły gry* autorstwa znanych wirtuozów i uznanych pedagogów, które opisywały skrupulatnie metodologię nauczania gry na fortepianie. Choć koncentrowały się one głównie na zagadnieniach gry solowej, pojawiały się w nich nieliczne wzmianki dotyczące walorów gry czteroręcznej w procesie nauczania. Opis powyższego zjawiska podaje Ewa Sokołowska:

Zgodnie z rozwijającymi się już w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku szkołami gry na instrumentach klawiszowych, gra w duecie zalecana była jako metoda rozwijania umiejętności słuchania muzyki, koordynacji rytmicznej w grze zespołowej oraz sposób przekazywania intencji i wymagań interpretacyjnych początkującym pianistom [Sokołowska 2019, s. 70].

Dużo miejsca tym zagadnieniom poświęca Josef Dichler, którego poglądy na grę na cztery ręce w procesie nauczania muzyki warto przytoczyć w obszernych fragmentach:

(...) to, że oryginalna literatura na cztery ręce ma charakter przeważnie kameralny i elementy muzyczne górują w niej nad elementami techniczno-wirtuozowskimi, predystynują ją jak najbardziej do celów dydaktycznych. Wyobraźnia muzyczna i świadome posługiwanie się takimi środkami wyrazu, jak agogika i pedalizacja, odgrywają dużą rolę w odtwarzaniu tego rodzaju muzyki.(...) Utwory na cztery ręce uważa się niemal powszechnie za literaturę drugorzędną, nadającą się do produkcji w otoczeniu domowym, do czytania nut a'vista, lecz w żadnym razie nie do wykonywania na estradach koncertowych. Można się nawet spotkać ze zdaniem, że gra na cztery ręce hamuje techniczny i artystyczny rozmach wykonawców. Są to poglądy mylne (...). W nauczaniu (...) powinno się dążyć bezwarunkowo do zastąpienia ideału w postaci bożyszczka sali koncertowej ideałem innego rodzaju: muzyką i sztuką w ogóle. Trzeba jasno stawiać tę kwestię wobec rodziców i wykonawców. Niechaj uczniowie dużo grywają w zespołach, akompaniują (...). Wielu (...) kieruje się potem na akompaniatorów, nauczycieli, korepetytorów operowych, a niekiedy i na dyrygentów [Dichler 1848, cyt. za Chmielowską 1963, s. 211-214].

Zaprzeczając poglądom o uwsteczniającej roli gry na cztery ręce Dichler pisze:

Często słyszymy dobrze wszystkim znane *Tańce węgierskie* Brahmsa, jednakże zazwyczaj nie w wersji oryginalnej, lecz we wszelkiego rodzaju przeróbkach. Tymczasem gdyby je wykonali dwaj pierwszorzędni, doskonale zgrani z sobą pianiści, zyskałyby one aplauz sali koncertowej nie mniejszy niż, na przykład, *Rapsodie węgierskie* Liszta [Dichler 1948, cyt. za Chmielowską 1963, s. 213].

Pogląd Dichlera opierają się na jego spostrzeżeniach sprzed siedemdziesięciu lat. Na szczęście obecnie muzyka kameralna (w tym i muzyka wykonywana w duecie na fortepianie lub fortepianach) cieszy się coraz większą popularnością. Jej walor dydaktyczny dostrzegają też współcześnie wykładowcy profesorowie szkół wyższych. Profesor Jerzy Marchwiński pisze:

Rozróżniam dwie, i tylko dwie formy aktywności wykonawczej pianisty: granie indywidualne (solowe) i granie zespołowe (kameralne). (...) Gwoli uniknięcia nieporozumień podkreślam, że mistrzowskie, profesjonalne posługiwanie się fortepianem obowiązuje w obydwu formach aktywności, bez żadnych taryf ulgowych. (...) Jest wskazane również, aby kształcenie w graniu zespołowym, rozpoczęte niemal natychmiast po opanowaniu pierwszych kroków instrumentalnych, było kontynuowane (...) aż do dyplomu szkoły wyższej. Obok podstawowych informacji o graniu zespołowym szczególnie ważny jest wdrażany od zarania nauki fundament relacji między grającymi oparty na idei partnerstwa [Marchwiński 2014, s. 13-18].

Odnajdujemy wiele doskonałych wykonań wybitnych artystów, w tym także uznanych solistów (Martha Argerich), którzy mistrzowsko grają kompozycje czteroręczne. Najbardziej brawurowo prezentują się w ich kreacjach transkrypcje oper i dzieł symfonicznych, w których

na pierwszy plan wysuwa się niewyobrażalna wręcz wirtuozeria. Koncerty te stają się wspólnym popisem, dostrzegalna jest w nich indywidualność obu grających, często przeradzająca się w rodzaj muzycznego pojedynku, przeplatana równocześnie mistrzostwem we współdziałaniu, współtworzeniu i współodczuwaniu. Proces współtworzenia doskonale opisują pianiści tworzący *Duo Tal&Groethuysen* :

[Andreas Groethuysen]: Gra we dwoje na jednym instrumencie wymaga wielkiej harmonii - i w dziedzinie artystycznej, i w życiu; harmonii, którą stale trzeba pielęgnować. Ale gdy uda się taką harmonię osiągnąć, można przeżyć niemal erotyczne uczucie jedności. [Yaara Tal]: To *play* w wielu językach oznacza również grę w koszykówkę lub szachy, słowem: grać razem, z kimś. Ten aspekt wspólnego grania nie stracił dla mnie atrakcyjności nawet po dwudziestu latach występów z Andreasem. Najbardziej lubię, gdy ćwiczymy w domu - to intrygujące: jak coś zabrzmie razem? Jak on zagra tę frazę? Jakie jest jego tempo? A potem jeszcze długa droga: niekończące się słuchanie, próbowanie, błędzenie, szukanie rozwiązań, coraz lepszych rozwiązań... . Oczywiście istnieje też odwrotna strona medalu: nie jest się tak wolnym. Trzeba być uważnym, ostrożnym, dostosować dynamikę, tu zatrzymać się, tam zaczekać albo pójść dalej. Taka odmiana wrażliwości nie jest rozwijana w procesie kształcenia wirtuoza, ale gdy raz uchwyci się ten rodzaj słyszenia, już się go nie gubi [Miklaszewski 2005].

Rozważmy zatem sensowność wykorzystania opracowań muzycznych w dydaktyce oraz walory, jakie niesie włączanie form transkrybowanych do procesu nauczania gry kameralnej, na przykładzie transkrypcji przeznaczonych do gry na fortepianie na cztery ręce.

Rozpoczęcie pracy wykonawcy nad utworem będącym transkrypcją w znaczącej części przebiega jak typowy proces poznania nowego dzieła oryginalnego. Uczniowie i studenci z pedagogiem dokonują analizy oryginalnego składu instrumentalnego, budowy formalnej, określają charakter kompozycji, przechodzą do procesu odczytywania i ćwiczenia fragmentów skomplikowanych technicznie, wreszcie poszukują spójnej artystycznej interpretacji.

Są jednak pewne różnice, które z jednej strony ułatwiają, z drugiej komplikują proces wykonawczy. Ułatwieniem jest fakt, że wykorzystywane w dydaktyce transkrypcje zwykle odnoszą się do dzieł powszechnie znanych, rozbudowanych formalnie, posiadających niezaprzeczalne walory artystyczne. Sięgnięcie po wzorzec w postaci wysłuchania utworu wykonanego w oryginalnej instrumentacji wpływa na ułatwienie procesu rozczytania tekstu, doboru właściwych środków zgodnych z historyzmem wykonawczym, trafne wyobrażenie o ostatecznym kształcie dzieła. Wykonywanie transkrypcji kształtuje zatem nie tylko pianistę czy kameralistę, lecz przede wszystkim wpływa na ogólny rozwój osobowości artystycznej muzyka - jest w najczystszej postaci nauką muzyki. To właśnie na nią szczególny nacisk kładła węgierska pedagog Margit Varrö:

Nauka gry na fortepianie można uważać za naukę muzyki dopiero wówczas, gdy rozwój umiejętności technicznych postępuje równoległe z (...) rozwojem intelektu muzycznego. (...) Ilek błędów popełniono w nauczaniu stosując bezduszną tresurę techniczną, która zasłoniła, wypaczyła i obrzydziła istotę muzyki niezliczonym rzeszom młodym miłośników naszej sztuki. (...) dziecko powinno rozumieć wszystko, co gra (...), powinno uchwycić sens muzyczny każdego zdania, zanim przystąpi do jego realizacji na fortepianie. W przeciwnym razie będzie się je uczyło grać lecz nie muzykować [Margit Varrö 1929, cyt. za Chmielowską 1963, s. 105].

W procesie przygotowania dzieła transkrybowanego do prezentacji często można trafić na następujące trudności:

- spłylenie ekspresji harmoniczej dzieła wynikające z okrojenia jego faktury,
- niemożność uwypuklenia i dokonania wiernej imitacji poszczególnych, występujących w oryginale instrumentów (np. czelesta, instrumenty perkusyjne),
- trudności wykonawcze wynikające z odmienności instrumentacji (skrzypce mają kłopot z wykonaniem partii fletu np. z powodu smyczkowania czy zmiany strun, w przypadku fortepianu - brak możliwości kreowania już trwającego dźwięku),
- tempo utworu - często niemożność gry bardzo szybkiej, z powodu liczby głosów prowadzonych przez jednego wykonawcę,
- utrudnienia wynikające z chęci wiernego oddania pewnych figur melodyczno-technicznych charakterystycznych dla innego niż fortepian instrumentu (np. jak wykonać *frullato* lub *portamento* na fortepianie?).

Istnieją jednak bezsprzecznie argumenty przemawiające za wykorzystywaniem transkrypcji w procesie nauczania: Należą do nich:

- walor poznawczy jakim jest poszerzenie wiedzy ucznia w zakresie poznawania literatury muzycznej, pogłębienie muzycznej świadomości stylistycznej oraz analiza trendów kompozytorskich,
- brak problemów nauczyciela podczas procesu doboru utworu odpowiedniego dla danego ucznia w zależności od jego stopnia zaawansowania. (Istnieje bogata literatura przedmiotu, w której znajdują się utwory dostosowane do każdego poziomu gry. Pogładowe nagrania popularnych utworów transkrybowanych o zróżnicowanym stopniu trudności wykonawczych dostępne są pod adresem: gorska.art.pl/nagrania2).

Dzięki rozwojowi cyfryzacji istnieje spora dostępność utworów transkrybowanych, przeznaczonych do wykonywania na cztery ręce. Jedną z większych bibliotek posiadających materiały nutowe *on-line* jest *Biblioteka Petruccich* [https://imslp.org/wiki/Main_Page].

Można w niej odszukać znaczącą ilość dzieł stanowiących transkrypcje form orkiestrowych, operowych, utworów napisanych pierwotnie na instrument solowy lub zespół kameralny, zaaranżowanych na fortepian na cztery ręce. Warto jednak sięgać po dzieła znanych transkrybentów, gdyż (w większości) gwarantują one wysoką jakość artystyczną przekładu.

Transkrybentami, których praca zapewnia wysoki i artystyczny poziom są: Otto Singer JR, Ferruccio Busoni, Leopold Stokowski i Leopold Godowski. Opracowań, transkrypcji i autotranskrypcji dokonywali też wielcy kompozytorzy dziewiętnastowieczni: Sigismund Thalberg, Johannes Brahms, César Franck i Franciszek Liszt. Cenną publikacją jest też w tym kontekście artykuł Katarzyny Ewy Sokołowskiej [2019], który zawiera wykaz dzieł polskiej dziewiętnastowiecznej literatury fortepianowej na cztery ręce.

Do zalet przemawiających za wykorzystywaniem transkrypcji w procesie dydaktycznym należą także:

- rozbudzanie kreatywności i samodzielności ucznia w procesie rozwiązywania trudności wykonawczych. Student uczy się rozwiązywania problemów przez bazowanie na własnej muzycznej kreatywności. Poprzez myślenie słuchowe i barwowe poszukuje najlepszych rozwiązań oddających walory brzmieniowe oryginału, co bezpośrednio odbija się także na kształtowaniu swobody techniki pianistycznej,
- poprzez poszukiwania sposobów imitacji dźwiękowej poszczególnych partii i różnych instrumentów uczeń rozbudza w sobie potrzebę gry szlachetną, ale też różnorodną barwą dźwięku, często imitującą głosy innych instrumentów.

Wyjątkowo celnie i obszernie kwestie umiejętności kreowania barwy dźwięku opisywał, w 1954 roku profesor Wyższej Szkoły Muzycznej w Berlinie Carl Adolf Martienssen: “W pedagogice fortepianowej powinna się dokonać całkowita zmiana; zamiast opierać podstawy nauczania na fizjologii należy je oprzeć na psychologii. Zaprzestańmy wreszcie pojmować technikę gry na fortepianie jako funkcję mechaniczną, technika jest bowiem funkcją w wybitnym sensie twórczą” [Martienssen 1954, cyt. za Chmielowską 1963, s.126]. Martienssen oparł swoją metodę na pojęciu *woli dźwiękowo-twórczej* polegającej na najdoskonalszym realizowaniu wyobrażeń dźwiękowych w oparciu o wyobraźnię oraz wrażliwość słuchową. Metoda Martienssena polega na skupieniu grającego na jakości wydobywanego dźwięku oraz na najlepszym jego dostosowaniu do charakteru wykonywanej kompozycji. Profesor udawał, że dbałość o barwę dźwięku rozwija też technikę pianistyczną, gdyż aparat wykonuje naturalne ruchy dopasowane do wydobycia różnych kolorów dźwięku. Pisał on: “Paleta barw dźwiękowych będąca do dyspozycji pianisty jest równie bogata jak paleta malarza, a bogatsza od tych którymi dysponują inni instrumentalisci (...)” [Martienssen 1954, cyt. za Chmielowską 1963, s.129]. Swoje rozważania i wskazówki podsumował w uniwersalnej definicji: “Jedną z psychologicznych podstaw artystycznej pedagogiki fortepianowej powinno być (...) założenie nakazujące postępować tak, jak gdyby dźwięk fortepianu można było przez stosowanie różnych sposobów uderzenia pod każdym względem dowolnie zmieniać” [Martienssen 1954, cyt. za Chmielowska 1963, s. 128].

Kolejnymi powodami, dla których warto sięgać po transkrypcje w procesie doskonalenia gry kameralnej (lecz także solowej) są:

- rozwijanie swobody artykulacyjnej. Spotykana w odtwarzanych utworach symfonicznych wyrazistość artykulacyjna, w tym gra staccato i akcentacja, uwrażliwia na to zjawisko podczas pracy nad wykonaniem transkrypcji i rozwija technikę pianistyczną.
- myślenie orkiestrowe, które wpływa na potrzebę różnicowania planów i głosów, rozwija też świadomość właściwej pedalizacji, pobudza do muzycznego eksperymentowania z użyciem wszystkich pedałów. Pedalizacja w procesie gry czteroręcznej stanowi dodatkowe wyzwanie. Zwykle wykonywana jest przez osobę grającą partię *secondo*, choć spotyka się podczas koncertów momenty, gdy pedalizację przejmuje wykonawca partii *primo*. Dotyczy to szczególnie miejsc solowych w dziele kameralnym. Odpowiedzialny za pedalizację musi ją dopasować nie tylko do własnej partii lecz także do gry partnera. Wyrabia to umiejętność słuchania i reagowania pedałem na rodzaj brzmienia, wyrabia refleks oraz wymaga użycia różnorodnych technik pedalizacji, które Martienssen nazywał *malarstwem dźwiękowym*.

- praca nad głosami i planami. Gra dwojga pianistów równocześnie rozbudza świadomość polifoniczną, wzbudza refleksję nad istotą głosów środkowych i niskich, co w dalszej edukacji przekłada się na myślenie o roli, jaką w utworach solowych pełni lewa ręka. Choć Martienssen wypowiadał te słowa na temat gry solowej, warto je jednak odnieść także do gry kameralnej, zwłaszcza tej przeznaczonej na cztery ręce: “Uczcie się partii lewej ręki dopóty, dopóki ręka ta, kierowana wolą dźwiękowo-twórczą, nie będzie wykonywała swego głosu, jak gdyby to było solo wiolonczelowe; tak samo postępujcie z prawą ręką, myśląc o solo skrzypcowym, i dopiero później grajcie całość obydwoma rękami razem.” [Martienssen 1954, cyt. za Chmielowską, 1963, s. 141]
- nauka samodzielnego opracowania dzieła. Wynika to z faktu, że transkrypcje (oczywiście w zależności od umiejętności aranżacyjnych jej autora) są dokonane dobrze albo źle. Potocznie nazywamy je *pianistycznie lub niepianistycznie napisanymi*. W tym drugim przypadku aktywujemy umiejętność samodzielnego przepracowania przez ucznia granej transkrypcji tak, by stała się wykonalna i oddawała w pełni charakter dzieła oryginalnego. To doskonałe, początkowe studium przygotowujące do akademickiej nauki wykonywania akompaniamentu w formach takich jak koncert instrumentalny czy opera.
- doskonalenie gry legato. W kontekście odpowiedzialności za pedalizację przypisaną do partii *secondo*, wykonujący partię *primo* musi w mistrzowski sposób opanować grę ścisłego (ale zarazem wypełnionego brzmieniem i śpiewnością) legata. Często bowiem transkrypcje utworów orkiestrowych wymagają traktowania *secco* partii basowej, przy jednoczesnym zastosowaniu kantyleny w głównej melodii, prowadzonej w górnych rejestrach.

Wykonywanie transkrypcji niesie za sobą wiele wyzwań, które umożliwiają wszechstronny rozwój umiejętności pianisty-kameralisty. W przypadku dzieł czteroręcznych, dzięki odniesieniu do wzorca orkiestrowego, oczywista staje się kwestia proporcji, istotna jest również sztuka dbałości o pokazanie przebiegu harmonicznego utworu. Imitacja różnych instrumentów w różnych rejestrach wpływa na konieczność dialogowania oraz wspólnego słyszenia i rozumienia dzieła. Pojawiają się też trudności wynikające z nakładających się rejestrów (konieczność gry krzyżowej), częste wspólne prowadzenie przebiegów w odległościach seksty czy tercji, równoległość gry dłoni nad dłonią każdego z kameralistów. W grze na dwa fortepiany pojawia się problem zrównoważenia brzmienia i barw obu instrumentów. Rodzi się też konieczność zmierzenia z wątpliwościami - czy różnorodność barwową dwóch fortepianów starać się zniwelować, czy też umiejętnie i twórczo wykorzystać w procesie kreowania barwowej interpretacji.

Kameralna praca na bazie transkrypcji prowokuje również do studiów nad procesem wykonawczym. Kameralista zadaje sobie podstawowe pytanie - czy podążać w kierunku wiernego oddania dzieła oryginalnego czy poszukiwać rozwiązań, które uwypuklą walory mojego instrumentu i mojej interpretacji? Słowem: czy jedynie odtwarzać, czy twórczo parafrazować dzieło? Szczególnie podczas prezentacji dzieł, których oryginały dotyczą epok od romantyzmu do współczesności do głosu dochodzą wątpliwości, czy nie należy w wykonaniu uwypuklić indywidualnego, artystycznego podejścia do interpretacji, nawet

kosztem dalekich ingerencji w tekst, dynamikę czy agogikę opracowania? Czy grę kameralną transkrypcji traktować jako imitację oryginału, czy jako przestrzeń artystycznie wolną i otwartą na eksperymentowanie? Próba znalezienia odpowiedzi na te pytania skutkuje zwykle nie tylko rozwinięciem świadomości artystycznej studenta i ucznia. Działania te uczą poszukiwania balansu, uwypuklania własnej indywidualności, z troską o nieprzekraczanie pewnych granic, co zdecydowanie pogłębia rozwój muzyczny i samodzielność w procesie interpretacji muzycznej.

Podsumowanie

Gra na cztery ręce jest aktywnością, która w dydaktyce fortepianowej zajmuje miejsce szczególne. Stanowi ona swoiste dopełnienie procesu poznania gry na fortepianie. Łączy bowiem elementy solowej i wirtuozowskiej techniki pianistycznej z jednoczesną umiejętnością partnerowania w procesie tworzenia muzyki. Współcześni pianiści coraz rzadziej specjalizują się jedynie w grze solowej lub kameralnej. Dostrzegalne są tendencje do łączenia obu tych aktywności przez naprawdę znakomitych wirtuozów. Profesorowie akademii muzycznych oraz nauczyciele szkół I i II stopnia zgodnie twierdzą, że gra na cztery ręce znacząco wzbogaca technikę pianistyczną i wpływa korzystnie na rozwój ogólnomuzyczny oraz dojrzałość artystyczną uczniów i studentów klas fortepianu, studiujących utwory przeznaczone w oryginale na cztery ręce [Czerwińska-Szymuła 2019, s. 42-47].

Istnieją jednak liczne przesłanki by w procesie nauczania gry kameralnej sięgać też po transkrypcje. Należą do nich:

- rozwijanie warsztatu pianistycznego na bazie problemów, które być może nigdy nie ujawniłyby się podczas studiowania literatury kameralnej przeznaczonej oryginalnie na cztery ręce lub dwa fortepiany (np. konieczność nanoszenia samodzielnych korekt),
- ułatwienie nauki uwrażliwiania na różnorodność barwową,
- rozwijanie samodzielności w rozwiązywaniu problemów, w tym ćwiczenia z zakresu uproszczeń tekstów, przygotowujące do dalszej edukacji,
- na najwyższym etapie rozwijanie potencjału artystycznego przez decydowanie o interpretacji transkrypcji jako wiernej kopii, lub wręcz przeciwnie, o podążaniu w stronę indywidualności, pomysłowości oraz wolności interpretacyjnej.

Przytoczone w artykule opinie i poglądy potwierdzają tezę, że gra w zespole kameralnym ma dla rozwoju młodego pianisty fundamentalne znaczenie. Pedagodzy zaś powinni pamiętać, że repertuar przeznaczony do wykonywania na cztery ręce nie ogranicza się wyłącznie do oryginalnych kompozycji. Należy również sięgać po transkrypcje dzieł literatury światowej, ich wykonywanie przyczyni się do pełniejszego rozwoju techniki pianistycznej i osobowości artystycznej uczniów.

Oprócz rozwijania biegłości technicznej, muzykalności i umiejętności interpretacyjnych, należy tu wspomnieć o jeszcze jednym, być może kluczowym aspekcie, przemawiającym za włączeniem transkrypcji do literatury przedmiotowej. Jest nim autentyczna przyjemność, którą uczeń czerpie z nauki gry na fortepianie. Wykonawstwo utworów popularnych (czyli

znanych i łatwo rozpoznawalnych) przynosi studiującym wiele radości. Tym zaś, którzy swoją edukację zakończą wcześniej i nie będą realizować się w zawodzie instrumentalisty, doświadczone w szkole muzycznej granie utworów transkrybowanych (oper, symfonii czy dzieł kameralnych) zagwarantuje wspomnienia o przyjemności, jaką daje wspólne muzykowanie.

Bibliografia

- Biblioteka Petruccich https://imslp.org/wiki/Main_Page.
- Chmielowska Wanda (1963), *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie*. Kraków: PWM.
- Czerwińska - Szymula Bogna (2019), *Korzyści gry w duecie fortepianowym dla ogólnego rozwoju pianisty* [W:] Monika Karwaszewska (red.), *Muzyka kameralna - wartości artystyczne, dydaktyczne i społeczne* (s.42-47). Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku.
- Chodkowski Andrzej (1995) (red.), *Encyklopedia muzyki*. Hasło „transkrypcja”. Warszawa: PWN.
- Dichler Josef (1948), *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*. Wiedeń: Doblinger.
- Godefroid Félix (1861), *École chantante du piano*, t. I. Paryż: Heugel&Co.
- Gołąb Maciej (2003), *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Herz Henri (1844), *New and Complete Piano School*. New York: John F. Nunns.
- Literska Barbara (2004), *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina: aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Marchwiński Jerzy (2014), *Kameralistyka fortepianowa. Zespołowa gra pianistów. Geneza i perspektywy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.
- Martienssen Carl Adolf (1930), *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Lipsk: Breitkopf & Härtel.
- Miklaszewski Kacper (2005), *Cztery ręce na jednej klawiaturze muszą być bardzo ostrożne*. Wywiad z Yaarą Tal i Andreasm Groethusenem dla portalu *Onet Muzyka*. <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/klasyka/cztery-rece-na-jednej-klawiatrze-musza-byc-bardzo-ostrozne/7qt6z5v> (dostęp: 27.07.2020)
- Poniatowska Irena (1991), *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Rewasz”.
- Sokołowska Katarzyna Ewa (2019), *Polski repertuar fortepianowy na cztery ręce w XIX wieku*, [W:] Monika Karwaszewska (red.), *Muzyka kameralna - wartości artystyczne, dydaktyczne i społeczne* (s.48-56). Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku.
- Stolarczyk Zdzisław (2011), *Sztuka transkrypcji. Wybrane utwory na kwartet puzonowy*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie.
- Varrö Margit (1929), *Der lebendige Klavierunterricht*. Hamburg-London: N. Simrock.
- Zawiślak Ewelina (2013), *Znaczenie transkrypcji i aranżacji muzycznej dla artystycznego i dydaktycznego rozwoju flecisty na przykładzie miniatury fagotowej Sarabandy et Cortège Henri Dutilleux, Sonaty Arpeggione Franciszka Schuberta, Sonaty skrzypcowej Claude'a Debussy'ego oraz Sonatiny fortepianowej Maurice'a Ravela*. Niepublikowana praca doktorska. Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.

Suplement 1

Alfabetyczny wykaz utworów w transkrypcji na fortepian na cztery ręce dostępnych w Bibliotece Petruccich

[https://imslp.org/wiki/Main_Page]

Auber, Daniel François Esprit

- La Muette de Portici (overture)
- Le Maçon (overture)
- Fra Diavolo (overture)

Bach, Johann Sebastian

- Chorale Preludes I (Orgelbüchlein), BWV 599–644
- St. Matthew Passion, BWV 244
- Brandenburg Concerto No.1, BWV 1046
- Brandenburg Concerto No.2, BWV 1047
- Brandenburg Concerto No.3, BWV 1048
- Brandenburg Concerto No.4, BWV 1049
- Brandenburg Concerto No.5, BWV 1050
- Brandenburg Concerto No.6, BWV 1051
- Goldberg Variations, BWV 988
- Orchestral Suite No.4, BWV 1069
- Concerti for Harpsichord and Strings, BWV 1052-1059
- Preludes and Fugues for Organ, Nos.7-12, BWV 537-542
- Fantasias for Organ, BWV 570-573
- Toccatas for Organ, BWV 564-566

Balakirev, Mily

- King Lear (Incidental Music)
- Overture on Czech Themes 'In Bohemia'
- Overture on a Spanish March Theme, Op.6
- Suite pour Orchestre sur 4 Morceaux de Chopin

Beethoven, Ludwig van

- Piano Concerto No.1, Op.15
- Piano Concerto No.2, Op.19
- Piano Concerto No.3, Op.37
- Piano Concerto No.4, Op.58
- Piano Concerto No.5, Op.73
- Violin Concerto, Op.61
- Fantasia for Piano, Chorus and Orchestra, Op.80
- Symphony No.1, Op.21
- Symphony No.2, Op.36
- Symphony No.3, Op.55
- Symphony No.4, Op.60
- Symphony No.5, Op.67
- Symphony No.6, Op.68
- Symphony No.7, Op.92
- Symphony No.8, Op.93
- Symphony No.9, Op.125
- String Quartet No.1, Op.18 No.1
- String Quartet No.2, Op.18 No.2
- String Quartet No.3, Op.18 No.3
- String Quartet No.4, Op.18 No.4
- String Quartet No.5, Op.18 No.5
- String Quartet No.6, Op.18 No.6
- String Quartet No.7, Op.59 No.1
- String Quartet No.8, Op.59 No.2
- String Quartet No.9, Op.59 No.3
- String Quartet No.10, Op.74
- String Quartet No.11, Op.95
- String Quartet No.12, Op.127
- String Quartet No.13, Op.130
- String Quartet No.14, Op.131
- String Quartet No.15, Op.132
- String Quartet No.16, Op.135
- Große Fuge, Op.133
- Piano Trio No.1, Op.1 No.1
- Piano Trio No.2, Op.1 No.2
- Piano Trio No.3, Op.1 No.3

- Piano Trio No.4, Op.11
- Septet, Op.20
- Serenade for String Trio, Op.8
- Missa Solemnis, Op.123
- 12 German Dances, WoO 8

Bellini, Vincenzo

- Norma (Bellini, Vincenzo) (complete score)

Berlioz, Hector

- Symphonie fantastique, H 48 (Berlioz, Hector)
- Harold en Italie, H 68 (Berlioz, Hector)
- Benvenuto Cellini, H 76 (Berlioz, Hector)
- Le carnaval romain, overture, H 95 (Berlioz, Hector)

Bizet, Georges

- L'Arlésienne
- Roma
- Carmen
- Patrie
- Les Pêcheurs de Perles (Complete score)
- Symphony in C major

Boieldieu, François Adrien

- Le Calife de Bagdad (overture)
- La Dame blanche (overture)

Borodin, Alexander Porfirevich

- In the Steppes of Central Asia (Borodin, Alexander Porfirevich)

Bruch, Max

- Piano Trio, Op.5 (Bruch, Max)

Brahms, Johannes

- Academic Festival Overture, Op.80
- Ein deutsches Requiem, Op.45

- Liebeslieder Waltzes, Op.52
- Neue Liebeslieder Waltzes, Op.65
- Piano Concerto No.1, Op.15
- Piano Concerto No.2, Op.83
- Piano Quintet, Op.34
- Serenade No.1, Op.11 (4 & 8 hands)
- Serenade No.2, Op.16 (4 & 8 hands)
- String Sextet No.1, Op.18
- String Sextet No.2, Op.36
- Symphony No.1, Op.68
- Symphony No.2, Op.73
- Symphony No.3, Op.90
- Symphony No.4, Op.98
- Tragic Overture, Op.81
- Zigeunerlieder, Op.103

Bruckner, Anton

- Symphony No.1 in C minor (Bruckner, Anton)
- Symphony No.2 in C minor (Bruckner, Anton)
- Symphony No.3 in D minor (Bruckner, Anton)
- Symphony No.4 in E-flat major 'Romantic' (Bruckner, Anton)
- Symphony No.5 in B-flat major (Bruckner, Anton)
- Symphony No.6 in A major (Bruckner, Anton)
- Symphony No.7 in E major (Bruckner, Anton)
- Symphony No.8 in C minor (Bruckner, Anton)
- Symphony No.9 in D minor (Bruckner, Anton)

Brüll, Ignaz

- Im Walde, Op.25
- 3 Intermezzi, Op.99
- Das goldene Kreuz, Op.27 (overture)
- Serenade No.1, Op.29
- Serenade No.2, Op.36
- Serenade No.3, Op.67
- Der Landfriede, Op.30
- Symphony, Op.31
- Bretonische Melodien, Op.45
- Schach dem König, Op.70 (overture)
- Overture pathétique, Op.98
- Gringoire, Op.66 (overture)

Chabrier, Emmanuel

- España (Chabrier, Emmanuel)
- Le Roi malgré lui (Chabrier, Emmanuel) (Selections)

Chopin, Frederic

- Piano Concerto No.2, Op.21 (Chopin, Frederic)

Cui, César

- The Mandarin's Son (Overture)
- 3 Scherzos for Orchestra, Op.82 No 1
- In modo populari (Suite No. 3), Op.43
- Tarantella, Op.12

Debussy, Claude

- La Mer
- 2 Arabesques
- La Boîte à Joujoux
- L'Enfant Prodigue
- Diane, Comédie Héroïque - Overture
- Préludes (Book 1) (8. La fille aux cheveux de lin)
- String Quartet No.1
- Suite Bergamasque (3. Clair de lune)
- Prélude à l'Après-midi d'Un Faune
- Jeux
- Pelléas et Mélisande Les cheveux (Act III)
- Images pour Orchestre (No 3 : Rondes de Printemps)

Delibes, Léo

- Coppelia
- Lakmé

Donizetti, Gaetano

- La Fille du Régiment (Donizetti, Gaetano) (overture)

Dukas, Paul

- L'Apprenti Sorcier

Dvořák, Antonín Leopold

- Piano Quintet No.2, Op.81
- String Quartet No.10, Op.51
- String Quartet No.12, Op.96
- Cello Concerto, Op.104
- Carnival Overture, Op.92
- Slavonic Rhapsodies, Op.45 N°2
- Hussite Overture, Op.67
- In Nature's Realm (overture), Op.91
- Symphony No.5, Op.76
- Symphony No.6, Op.60
- Symphony No.7, Op.70
- Symphony No.8, Op.88
- Symphony No.9, Op.95

Elgar, Edward

- Mina (Elgar, Edward)
- Variations on an Original Theme 'Enigma', Op.36 (Elgar, Edward)

Franck, César

- Les Eolides (Franck, César)
- Symphony in D Minor (Franck, César)
- Le Chasseur Maudit (Franck, César)
- 3 Chorals for Organ (Franck, César)

Glazunov, Aleksandr

- Serenade No.1, Op.7 (Glazunov, Aleksandr)
- Serenade No.2, Op.11 (Glazunov, Aleksandr)
- Symphonic Prologue, Op.87 (Glazunov, Aleksandr)
- Ballade, Op.78 (Glazunov, Aleksandr)
- Carnaval, Op.45 (Glazunov, Aleksandr)
- To the Memory of a Hero, Op.8 (Glazunov, Aleksandr)
- Finnish Sketches, Op.89 (Glazunov, Aleksandr)
- The Kremlin, Op.30 (Glazunov, Aleksandr)
- Introduction et la Danse de Salomé, Op.90 (Glazunov, Aleksandr)
- The King of the Jews, Op.95 (Glazunov, Aleksandr)
- Triumphal March, Op.40 (Glazunov, Aleksandr)
- Rhapsodie orientale, Op.29 (Glazunov, Aleksandr)
- Suite caractéristique, Op.9 (Glazunov, Aleksandr)

- Symphony No.4, Op.48 (Glazunov, Aleksandr)
- Symphony No.5, Op.55 (Glazunov, Aleksandr)
- Symphony No.6, Op.58 (Glazunov, Aleksandr)
- Slavonic Festival, Op.26a (Glazunov, Aleksandr)
- Fantasy, Op.53 (Glazunov, Aleksandr)
- Cortège solennel, Op.50 (Glazunov, Aleksandr)
- Scènes de ballet, Op.52 (Glazunov, Aleksandr)

Gluck, Christoph Willibald

- Orfeo ed Euridice (Complete score)

Godard, Benjamin

- Symphonie Gothique, Op.23
- Au Matin, Op.83
- Mazurka No.2, Op.54
- Valse No.2, Op.56

Indy, Vincent d'

- Diptyque méditerranéen, Op.87 (Indy, Vincent d')
- Marche du 76ème régiment d'infanterie, Op.54 (Indy, Vincent d')
- Poème des rivages, Op.77 (Indy, Vincent d')

Konyus, Georgy

- La forêt bruisse

Lalo, Edouard

- Rapsodie norvégienne

Liszt, Franz

- Hungarian Rhapsody No.2, S.244/2
- Mazeppa s.100
- Mephisto Waltz nr 2, S.515

Mahler, Gustave

- Symphony No.1
- Symphony No.2

- Symphony No.3
- Symphony No.4
- Symphony No.5
- Symphony No.6
- Symphony No.7
- Symphony No.8
- Symphony No.9

Mascagni, Pietro

- Guglielmo Ratcliff (Introduction Act 1)
- Guglielmo Ratcliff (Intermezzo: "Ratcliff's dream" - Act 3)

Massenet, Jules

- Le Cid (Ballet)
- Hérodiade (Ballet)
- Werther (Selections)

Méhul, Etienne Nicolas

- Symphony No.1 in G minor

Mendelssohn, Felix

- Athalia, Op.74
- Die Erste Walpurgisnacht, Op.60
- The Hebrides, Op.26
- Die Heimkehr aus der Fremde, Op.89 (overture)
- Die Hochzeit des Camacho, Op.10 (overture)
- 6 Kinderstücke, Op.72
- Lieder und Gesänge
- Marsch für Orchester, Op.108
- Meeresstille und glückliche Fahrt, Op.27
- A Midsummer Night's Dream, Op.61
- String Octet, Op.20
- Overture für Harmoniemusik, Op.24
- Overture to a Midsummer Night's Dream, Op.21
- Overture zum Märchen von der schönen Melusine, Op.32
- Piano Trio No.1, Op.49
- Piano Trio No.2, Op.66
- 3 Preludes and Fugues, Op.37
- Ruy Blas Overture, Op.95

- 6 Sonatas for Organ, Op.65
- Symphony No.1, Op.11
- Symphony No.2, Op.52
- Symphony No.3, Op.56
- Symphony No.4, Op.90
- Symphony No.5, Op.107
- Trumpet Overture, Op.101

Mozart, Wolfgang Amadeus

- Adagio and Allegro (Fantasia) in f minor, K.594 (originally for organ)
- Fantasia in f minor, K.608 (originally for organ)
- Così fan tutte, K.588 (complete score)
- Don Giovanni, K.527
- Piano Concerto No.15, K.450
- Piano Concerto No.20, K.466
- Piano Concerto No.22, K.482
- Piano Concerto No.23, K.488
- Quintet for Piano and Winds, K.452
- String Quintet No.2, K.406
- String Quintet No.3, K.515
- String Quintet No.4, K.516
- String Quintet No.5, K.593
- String Quintet No.6, K.614
- String Quartet No.14, K.387
- String Quartet No.15, K.421
- String Quartet No.16, K.428
- String Quartet No.17, K.458
- String Quartet No.18, K.464
- String Quartet No.19, K.465
- String Quartet No.20, K.499
- String Quartet No.21, K.575
- String Quartet No.22, K.589
- String Quartet No.23, K.590
- Requiem, K.626
- Die Zauberflöte, K.620 (complete score)

Nicolai, Otto

- The Merry Wives of Windsor (complete score)

Rachmaninoff, Sergei

- Symphony No.1, Op.13 (Rachmaninoff, Sergei)
- Symphony No.2, Op.27 (Rachmaninoff, Sergei)
- Caprice bohémien, Op.12 (Rachmaninoff, Sergei)
- The Rock, Op.7 (Rachmaninoff, Sergei)

Ravel, Maurice

- Rapsodie Espagnole (Ravel, Maurice)
- La Valse (Ravel, Maurice)
- Boléro (Ravel, Maurice)
- Fanfare for the ballet L'Eventail de Jeanne (Ravel, Maurice)

Rossini, Gioacchino

- Il Barbiere di Siviglia (Rossini, Gioacchino) (complete score)
- La cambiale di matrimonio (Rossini, Gioacchino) (overture)
- La Cenerentola (Rossini, Gioacchino) (overture)
- La Gazza Ladra (Rossini, Gioacchino) (overture)
- Guillaume Tell (Rossini, Gioacchino) (overture)
- Guillaume Tell (Rossini, Gioacchino) (Pas de six - Act I)
- L'Italiana in Algeri (Rossini, Gioacchino) (overture)

Saint-Saëns, Camille

- Caprice Arabe, Op.96
- Le Carnaval des Animaux
- Le Déluge, Op.45 (Prélude)
- 7 Improvisations, Op.150
- Mélodies Persanes, Op.26
- 3 Rhapsodies, Op.7
- Samson et Dalila, Op.47
- Scherzo, Op.87
- Septuor, Op.65
- Suite Algérienne, Op.60
- Symphony No.1, Op.2
- Symphony No.2, Op.55
- Symphony No.3, Op.78
- Variations on a Theme of Beethoven, Op.35
- Wedding Cake, Op.76
- Danse Macabre, Op.40
- La Jeunesse d'Hercule, Op.50

- Phaéton, Op.39
- Le Rouet d'Omphale, Op.31

Schubert, Franz

- Symphony No.4, D.417
- Symphony No.5, D.485
- Symphony No.8, D.759
- [[Symphony No.9, D.944 (Schubert, Franz) ({{{2}}})|Symphony No.9, D.944 (Schubert, Franz)]] (4 & 8 hands)
- Overture to 'Fierabras', D.798 (Schubert, Franz)
- Winterreise, D.911 (Op.89) (Schubert, Franz)
- String Quartet No.14, D.810 (Schubert, Franz)
- String Quintet in C Major, D.956 (Schubert, Franz)
- Quintet for Piano and Strings 'Trout', D.667 (Schubert, Franz)

Schumann, Robert

- 3 Gedichte, Op.29 (No. 3, Zigeunerleben, by Friedrich Ferdinand Brissler)
- Overture, Scherzo and Finale, Op.52 (Schumann, Robert)
- Piano Concerto, Op.54 (Schumann, Robert)
- Piano Quartet, Op.47 (Schumann, Robert)
- Piano Quintet, Op.44 (Schumann, Robert)
- Piano Trio No.1, Op.63 (Schumann, Robert)
- 6 Studien in kanonischer Form für Orgel oder Pedalklavier, Op.56 (Schumann, Robert)
- Symphony No.1, Op.38 (Schumann, Robert)
- Symphony No.2, Op.61 (Schumann, Robert)
- Symphony No.3, Op.97 (Schumann, Robert)
- Symphony No.4, Op.120 (Schumann, Robert)

Sibelius, Jean

- Symphony No.3, Op.52 (Sibelius, Jean)

Tchaikovsky, Pyotr

- Manfred Symphony, Op.58
- Suite No.3, Op.55
- Suite No.4, Op.61
- Festival Overture on the Danish National Anthem, Op.15
- Italian Capriccio, Op.45
- Serenade for String Orchestra, Op.48
- 50 Russian Folk Songs

- 1812 Overture, Op.49
- Romeo and Juliet (overture-fantasia)
- The Sleeping Beauty (ballet), Op.66 Waltz (Act I, No.6)
- The Voyevoda (opera), Op.3 Entr'acte and Dances of the Chambermaids (Act II, No.4)
- Festival Overture on the Danish National Anthem, Op.15
- Fatum, Op.77
- Hamlet (overture-fantasia), Op.67
- The Storm, Op.76
- Symphony No.1, Op.13
- Symphony No.2, Op.17
- Symphony No.3, Op.29
- Symphony No.4, Op.36
- Symphony No.5, Op.64 (4 & 8 hands/0
- Symphony No.6, Op.74

Thomas, Ambroise

- Hamlet (Ballet)

Verdi, Giuseppe

- La battaglia di Legnano (Verdi, Giuseppe) (overture)
- Giovanna d'Arco (Verdi, Giuseppe) (overture)

Wolff, Edward

- Duo brillant sur des motifs de l'opera *Il trovatore* op. 198
- Duo Brillant sur des Motifs de l'opera polonais *Verbum Nobile* de S. Moniuszko op. 254
- Duo brillant sur des motifs Haydee
- Wagner, Richard
- Der fliegende Holländer, WWV63 (complete; Spinnlied (Act II) for 8 hands)
- Tannhäuser, WWV70 (complete)
- Götterdämmerung, WWV 86D (complete)
- Siegfried Idyll, WWV 103
- Die Meistersinger von Nürnberg, WWV96 (complete)

Weber, Carl Maria von

- Abu Hassan, J.106 (overture)
- Der Beherrscher der Geister, Ouverture, Op.27
- Euryanthe, Op.81 (overture)
- Der Freischütz, Op.77 (overture)
- Jubel-Ouverture, Op.59

- Oberon, J.306 (overture)
- Peter Schmoll und seine Nachbarn, Op.8 (overture)
- Preciosa, Op.78 (overture)
- Silvana, J.87 (overture)

Suplement 2.

Spis dzieł (w tym opracowań pieśni i operowych motywów muzycznych oraz dzieł orkiestrowych) transkrybowanych przez dziewiętnastowiecznych kompozytorów polskich¹

Chopin, Fryderyk

- Wariacje D-dur na temat pieśni Thomasa Moore'a
- Grand Duo Concertant E-dur op. 16b na temat z opery Robert Diabeł Meyerbeera

Dobrzyński, Ignacy Feliks

- II Symfonia c-moll op. 15 Carcéristique I. Dobrzyńskiego
- wyjątki z opery Monbar czyli Flibustierowie op. 30 I. Dobrzyńskiego <https://polona.pl/item/wyjatki-z-opery-monbar-czyli-flibustierowie,MjgyNDA0NTA/1/#info:metadata>
- Burgrafowie V. Hugo op. 70 I. Dobrzyńskiego
- Konrad Wallenrod op. 69 (uwertura)

Elsner, Józef

- Polonez E-dur na temat uwertury z opery Lodoiska R. Kreutzera
- Polonez E-dur na temat marsza z opery Woziwoda L. Cherubiniego
- Polonez G-dur na temat francuskiej piosenki Où peut-on être nioux qu'au sein de sa famille A. Grétry'ego

1 Spis został sporządzony na podstawie wykazu zawartego w artykule Katarzyny Ewy Sokołowskiej (2019), *Polski repertuar fortepianowy na cztery ręce w XIX wieku*, [W:] Monika Karwaszewska (red.), *Muzyka kameralna - wartości artystyczne, dydaktyczne i społeczne* (s.48-56). Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku. Tam, gdzie to było możliwe podano adres internetowy, pod którym kompozycja jest dostępna.

Grossman, Ludwik

- Czardasz z opery Duch wojewody L. Grossmana
- <https://polona.pl/item/csardas-aus-der-oper-der-geist-des-wojwoden-duck-wojewody-fur-klavier-zu-2-handen,Njg5ODEwMTI/0/#info:metadata>
- Uwertura ukraińska Maria L. Grossmana
- Uwertura z opery Rybak z Palermo L. Grossmana
- <https://polona.pl/item/rybak-z-palermo-opera-en-trois-actes-de-louis-grossmann-represente-la-premiere-fois-le,NjgzMzgxMDg/2/#info:metadata>

Kania, Emanuel

- Album lyrique: transcriptions faciles des chants polonais pour piano à 2 et à 4 mains op. 50

Kątski, Antoni

- Grande Fantaisie sur l'opéra Robert Devereux de Donizetti op. 68
- Variations sur une thème des Puritains V. Belliniego op. 23
- Réminiscences de l'opéra Halka de Stan. Moniuszko : arrangées pour le piano à quatre mains op. 55 <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/469394/edition/479573/content>

Mirecki, Franciszek

- Uwertura z opery I due Forzati F. Mireckiego
- Divertimento sopra vari motivi della Straniera di Bellini op. 23

Moniuszko, Stanisław (autotranskrypcje)

- Bajka
- Pieśń włości
- Polonaise de concert
- Polonez obywatelski
- Prządka
- Sonety krymskie
- Tańce góralskie
- Uwertura do Kochanki hetmańskiej
- Uwertura z opery Flis
- Uwertura z opery Halka
- Uwertura do opery Paria
- Uwertura do Sabaudki czyli błogosławieństwo matki
- Widma

Münchheimer, Adam

- Ouverture op. 2 <https://polona.pl/item/ouverture-composee-pour-grand-orchestre--arrangee-pour-le-piano-a-4-mains-et-dediee-a,NzEzNTMxNzM/2/#info:metadata>
- Bagatelka <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/69041/edition/76979/content>

Noskowski, Zygmunt

- Uwertura Morskie Oko op. 19

Rzepko, Adolf

- Petits bijoux. Doux mignons sur des airs favoris op. 16
- Reminiscences de l'opera La Comtesse (Hrabina) de S. Moniuszko
- Reminiscences de l'opera Le Chateaux mysterieux (Straszny dwór) de S. Moniuszko
- Scharwenka, Philipp
- Serenade op. 19

Sowiński, Wojciech

- Ouverture de l'opera La Modele op. 92
- Scherzo z II Symfonii op. 122
- Ouverture à grand orchestre de Jean III Sobieski, roi de Pologne op. 123

Troschel, Wilhelm

- Album pieśni polskich na fortepian- opracowanie na 2 i 4 ręce

Wielhorski, Józef

- Grande Marche symphonique op. 30

Wieniawski Józef

- Guillaume Le Taciturne. ouverture dramatique op. 45

Wolff, Edward

(znacząca liczba dzieł Wolffa dostępna jest w Bibliotece Narodowej Francji <https://catalogue.bnf.fr/>)

- Grand Duo sur Les Diamants de la Couronne de Auber op. 36
- Grand Duo sur La Favorite de Donizetti op. 57
- Grand duo sur des motifs de La reine de Chypre de Halevy op. 67

- Grand Duo sur les soirées musicales de Rossini op. 72
- Grand Duo sur des motifs de l'opéra Les Huguenots de Meyerbeer op. 75
- Grand Duo sur l'opéra Guido et Ginevra de Halevy op. 79
- Grand Duo sur des motifs de l'opéra La Juive de Halevy op. 80
- Grand Duo brillant sur l'opéra Charles VI de Halevy op. 86
- Souvenirs de l'opéra La Part du diable de Auber. Fantaisie élégante op. 87
- Fantaisie sur les plus jolis motifs de Dom Sébastien de Donizetti op. 98
- Duo brillant sur des motifs favoris de l'opéra La Sirene de Auber op. 104
- Duo brillant sur des motifs du Lazzarone de Halevy op. 107
- Reminiscences de La Barcarolle de Auber. Fantaisie brillante op. 115
- Grand Duo sur les motifs de Don Juan de Mozart op. 116
- Grand Duo brillant sur l'opéra Les Mousquetaires de la Reine de Halevy op. 129
- Duo brillant sur l'opéra Réminiscences de Robert Bruce de Rossini op. 143
- Duo brillant sur L'Éclair de Halévy op. 146
- Reminiscences sur Haydée ou Le Secret de Auber op. 157
- Duo brillant sur des motifs Haydee [https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_des_motifs_de_'Hayd%C3%A9'%2C_Op.157_\(Wolff%2C_%C3%89douard\)](https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_des_motifs_de_'Hayd%C3%A9'%2C_Op.157_(Wolff%2C_%C3%89douard))
- Souvenir du Val d'Andorre de Halévy. Duo brillant op. 156
- Duo brillant sur l'opéra Le Prophète de Meyerbeer op. 158
- Duo brillant sur La Fée aux Roses de Halévy op. 162
- Réminiscence de L'Enfant Prodigue Auber. Duo brillant op. 163
- Duo brillant sur des motifs de l'opéra Il trovatore op. 198 [https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_des_motifs_de_'op%C3%A9ra_'Il_trovatore'%2C_Op.198_\(Wolff%2C_%C3%89douard\)](https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_des_motifs_de_'op%C3%A9ra_'Il_trovatore'%2C_Op.198_(Wolff%2C_%C3%89douard))
- Duo brillant sur des motifs de l'opéra Martha de Flotow op. 216 op. 198
- Grand Duo dramatique sur des motifs de l'opéra Euryanthe de Weber op. 217
- Grand Duo sur des motifs de l'opéra Robin des Bois de Weber op. 223
- 3 Fantaisies faciles (Meyerbeer/Flotow) op. 240
- Six Grands Duos sur des motifs des Opéras de Offenbach op. 251
- Grand Duo sur l'opéra polonais Halka de S. Moniuszko op. 247
- Duo Brillant sur des Motifs de l'opéra polonais Verbum Nobile de S. Moniuszko op. 254 [https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_'Verbum_nobile'%2C_Op.234_\(Wolff%2C_%C3%89douard\)](https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_'Verbum_nobile'%2C_Op.234_(Wolff%2C_%C3%89douard))
- Duo brillant sur des motifs Haydee [https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_des_motifs_de_'Hayd%C3%A9'%2C_Op.157_\(Wolff%2C_%C3%89douard\)](https://imslp.org/wiki/Duo_brillant_sur_des_motifs_de_'Hayd%C3%A9'%2C_Op.157_(Wolff%2C_%C3%89douard))
- Divertissement pour piano a quatre mains sur Maria de Rohan de Donizetti. op. 92
- Duo brillant sur Les Dragons de Villars, opéra de A. Maillart op. 203
- Grand duo sur l'opéra Macbeth de Verdi op. 267
- Fantaisie sur La Perle du Brésil, opéra de Félicien David op. 171
- Grand duo sur l'opéra Un Ballo in maschera de Verdi op. 268
- Grand duo sur l'opéra Ernani de Verdi op. 269
- Grand duo dramatique sur l'opéra Euryanthe de Weber op. 221 (217)
- Grand duo sur la Messe solennelle de G. Rossini op. 194

- Illustration sur l'opéra Don Carlos de Verdi . Romance-Marche final, op. 280
- Grand duo sur l'opéra La Forza del destinato de Donizetti op. 275
- Réminiscences sur l'opéra Raymond ou le secret de la Reine d'Amb Thomas op. 166
- Duo brillant sur l'opéra Mina de A. Thomas, op. 96
- Souvenirs de Robin des Bois de Weber. Duo brillant et facile op. 260
- Réminiscences de Piccolino opéra comique, d'E. Guiraud. Duo brillant op. 324
- Grand duo sur l'opéra Les Vêpres siciliennes de Verdi op. 265
- Grand duo sur Preciosa, opéra de Weber 231
- Réminiscences de l'opéra de M. ce Bourges Sultana. Duo brillant op. 141
- Duo brillant sur l'opéra Marie-Thérèse de N. Louis op. 149
- Duo brillant et facile sur Orphée de Gluck op. 266
- Grand duo sur l'opéra La Traviata de Verdi op. 266
- Grand duo sur l'opéra Rigoletto de Verdi op. 264
- Grand duo sur les motifs de Don Juan op. 116
- Grand Duo brillant sur le ballet de Giselle d'Ad. Adam op. 58
- Duo brillant et non difficile sur Le barbier de Séville de Rossini op. 193
- Grand Duo sur Le Vaisseau fantôme de R. Wagner op. 243
- Grand Duo sur Lohengrin de Wagner op. 238
- Grand Duo brillant sur Stradella, opéra de Flotow op. 222
- Réminiscences de L'Africaine, opéra de Meyerbeer, grande fantaisie brillante op. 273
- Fantaisie concertante sur Orphée aux Enfers de J. Offenbach op. 249
- Reminiscences de L'Etoile du Nord de G. Meyerbeer. Grand Duo op. 181
- Crispino e la comare, opéra bouffe des frères Ricci. grand Duo op. 274
- Zilda, opéra de Flotow. Duo brillant op. 277
- Duo élégant sur Les Bavards de J. Offenbach op. 254
- Réminiscences du Nabab de F. Halévy op. 179
- Souvenir des Noces de Figaro (Mozart). Duo facile et brillant op. 261
- Réminiscences du Juif errant opéra de F. Haleévy. Grand Duo brillant op. 172
- Réminiscence du Pardon de Ploërmel de Meyerbeer, Grand duo dramatique op. 233
- Fantaisie concertante sur La Chanson de fortunio de J. Offenbach op. 252
- Grand Duo sur Rienzi, opéra de Richard Wagner op. 340 (242)
- Grand Duo sur Tannhäuser de Richard Wagner op. 239

Zarzycki, Aleksander

- Suite polonaise op. 37 [https://imslp.org/wiki/Suite_polonaise%2C_Op.37_\(Zarzycki%2C_Aleksander\)](https://imslp.org/wiki/Suite_polonaise%2C_Op.37_(Zarzycki%2C_Aleksander))

Zientarski, Romuald

- Rondo na fortepian w układzie czteroręcznym z tematu piosenki ludowej Włazi kotek na płotek op. 31 <https://polona.pl/item/rondo-na-fortepian-w-ukladzie-czterorecznym-z-tematu-piosenki-ludowej-wlazi-kotek-na,NDY0MDE0MTg/7/#info:metadata>

Żeleński, Władysław

- W Tatrach. Uwertura charakterystyczna op. 27
- Trauerklänge op. 36
- Dwa tańce polskie op. 37
- Uwertura z opery Janek

The role of transcription in a didactic process on the examples of chamber works scored for piano for four hands and for two pianos

ABSTRACT:

The aim of the article is to demonstrate the need for employing transcriptions of well-known musical works in the teaching of piano performance for four hands and for two pianos. The origins of the concept of transcription is presented, development of transcription in the context of the history of musical forms is traced back, as well as performance-related aspects of a transcription are analysed. The article shows advantages of a transcription as an arrangement developing the pianist's technique and art of interpretation. The publication also includes a list of the transcribed pieces available from the Petrucci Online Library, as well as a list of original transcriptions of the 19th-century Polish composers scored for four hands. The article also features a link to the recordings of selected transcriptions of popular operatic, symphonic and chamber works, made by the author of the article together with Agata Kalińska-Bonińska.

KEYWORDS:

chamber music, didactics, transcription